

## Shakespeare の道化

——『十二夜』と『リア王』——

山 田 梁

16世紀ネーデルランドの画家ピーター・ブリューゲルの晩年の作品に、「盲人が盲人を導く」という絵がある。画面の前景に数人の盲人が大きく画きだされており、ある者は先を行く盲人の肩に手をかけ、ある者は差し出された杖をたよりに歩いている。先頭の盲人はすでに前景右隅にある溝に落ちこんでいる。画面の左から奥に向って並木道があり、それは教会へと通じている。教会は盲人たちを嘲けるごとくひややかに彼らの後方に建っているという構図である。主題はパリサイ人を非難した「マタイ伝」中のキリストのことばである。

(15章14節) そうした寓意もさることながら、興味をひくのは盲人たちのグロテスクで不気味な容貌である。「嬰兒虐殺」「聖ヨハネの説教」といったブリューゲルの宗教画は、スペインの圧政の下で苦悶する民族の怒りをキャンバスにぶつけたものであり、宗教画とはいふものの、宗教的敬虔の念を起こさせるものではない。「盲人が盲人を導く」には、そのようなトピカルな生々しさ、被抑圧民族の怒りといった切実さはなく、より普遍的でより根元的な何ものか、人間の愚劣さ一般に対する徹底した愚弄が感得される。もう一つ興味をひくものに比較的初期の作品で「謝肉祭と四旬節の争い」というのがある。広い空間にばらばらに配置された群集を見下ろす構図で、「盲人」の絵とはまた違った趣き——共通の基盤を失った人間集団、そしてそれを通して社会の解体を暗示しているかのようだ。さらに、「ネーデルランドの諺」という絵は110余の諺を寓意する図柄の奇妙な集合で、前記二作品の特色をあわせ持っている。これらの作品に共通する異様さの背後に、人間と社会を凝視するブリューゲルの透徹した目が感じられる。美術史家ダゴベルト・フライによれば、ブリューゲルが絶えず追求したテーマは世界の中の「逆しまの世界」<sup>(1)</sup>であるが、16世紀という価値の多元化した複雑怪奇な時代に生きた画家の目に、一切が逆しまに映じたとしても不思議ではない。

(1) 「存在への問いかけ」千足伸行訳「すばる」Vol. I (1970), p. 56.

この逆しまの世界はまたシェイクスピアの道化たちの目が捉えた世界の姿でもあった。ブリューゲルの没年はシェイクスピア生誕の僅か5年後に当たり、英国とネーデルランドの地理的接近から考えても、画家と劇詩人に見られるこの種の暗合は決して偶然ではない。時間的にも距離的にも、もっと隔たったミケランジェロあるいはデューラーなどの作品にも、ハッと思わせられるようなシェイクスピアとの暗合も稀ではない。フローレンスのメディチ家礼拝堂にある「夜」の像、その瞑想にふける婦人像の肩の下に刻まれた仮面は、意識の二重性、ひいては社会の二重性多層性を暗示するものであろう。強調したいことは、仮面という問題を抜きにしてはシェイクスピアの道化を、いや、シェイクスピアを含めて当時の演劇を論じることとはできないということである<sup>(2)</sup>。

ブリューゲルやシェイクスピアが生きた時代は、中世的コスモスが現実——ひとり観念的にではなく——崩壊しつつあった時代である。信仰と知識の一体を要めとするスコラ哲学の支配が崩れ、信仰と知識がそれぞれ一人歩きし、知識が次第に信仰を圧倒しようとする時代である。いいかえれば、可視の世界を対象とする科学が、不可視の世界、つまり信仰の領域を次第に侵蝕し、後者は人間の意識の中で徐々にその価値を減じていく、少なくとも現象とその奥にある実在との間に、もはや覆いがたい亀裂が生じ、世俗的動乱と不安がそれを増幅する、といった時代である。この根元的な世界観の分裂の線上に、コペルニクスからガリレオ・ガリレイ、マキアヴェリ、そしてモンテーニュがある。とりわけモンテーニュのキリスト教に対する懐疑と、理性を具えた万物の霊長たる人間への懐疑は、当時の凄惨な宗教上の対立、神の名においてなされた大量虐殺を目のあたりにした大衆に深刻な影響を与えずにはおかなかったはずである。16世紀の進行とともに、ことはもはや、一部の芸術家、思想家、知識人だけの問題ではなくなっていくのである。しかしいずれの時代でも、大衆に先きがけて時代の苦悶を先き取りするものは感受性ゆたかな芸術家であり知識人である。彼らは外的世界の問題を自らの問題として受けとめ、その分裂と崩壊を自己の分裂と崩壊とみる。そうした宿命を負う知識人は多かれ少なかれ自虐的であり、ヒステリックでさえある。ジョン・ダンはその典型であろう——少なくともトーマス・モアの血をひくカトリック教徒の由緒ある家柄に生まれながら、改宗ののち国教会の牧師となるまでの約10年、『聖ソネット』の殆んどと *Biathanatos* (『自殺論』) を秘かに書きつづけていた時代のダンが

(2) 仮面という問題はひとりエリザベス朝演劇にかぎらず、演劇そのものの本質にかかわる問題である。

そうであった<sup>(3)</sup>。シェイクスピアが創造した性格としてはハムレットがその代表であろう。実在の人物と劇中人物を同列におくのも変なものだが、二人に共通する点は、意のままにならぬ客観状況が彼らの自意識をさいなみ、自負心を傷つけ、それが彼らをヒステリックで道化的心情へと追いやってゆく点である。

悲劇の主人公ハムレットの、それもその道化的性格に筆が走ってしまったが本論は先ず喜劇『十二夜』の道化フェステを考察することにある。しかしその前にもう一つ述べておきたいことがある。シェイクスピアの作品に散見される 'degree' や 'order' といった言葉に瞞わされてはいけないということだ。エリザベス治政末期とジェームズ一世時代が一条乱れぬ統制の、つまり 'degree' や 'order' が現にそこにあった時代とはおよそ考えられない。秩序が厳然とそこにあったからではなく、なかったからといえはいいすぎだが、少なくとも秩序が崩壊の危機に瀕していたからこそ逆に切実にそれが求められたのである。国内国外のカトリック勢力、とりわけローマ法王のあくどい攻勢に対抗していかん熱っぽく女王への忠誠が、とりわけ教会の説教壇から説かれたことだろう<sup>(4)</sup>。亡命して来たスコットランドの先の女王メアリーを、あのような形で——おそらくは仕掛けた罠におとし入れることによって<sup>(5)</sup>——処刑しなければならなかったそうした客観状況のきびしさ、およそ秘序とか安泰とかいったイメージとは程遠い国内情勢——それがシェイクスピアが生き、目のあたりにした時代の姿であった。この間の事情をシェイクスピアは皮肉なコンテキストで浮彫りにして見せてくれる。もちろん『トロイラスとクレシダ』におけるユリシーズの 'degree' 論である——

The heavens themselves, the planets, and this centre  
Observe degree, priority, and place,  
Insisture, course, proportion, season, form,  
Office, and custom, in all line of order; (I. iii. 85—)

(3) "Oh, to vex me" では、神への愛を女への口説きと同列におくなど、詩人は自らをピエロ化している。Biathanatos 執筆の事情については、R. C. Bald: *John Donne A Life* (Oxford, 1970), pp. 157—8. および Evelyn M. Simpson: *A Study of the Prose Works of John Donne* (Oxford, 1948), pp. 159—177.

(4) いわゆる Homilies である。Cf. J. W. Allen: *A History of Political Thought in the Sixteenth Century* (Methuen, 1964), Pt. II.

(5) Paul Johnson: *Elizabeth I, A Study in Power and Intellect* (Weidenfield and Nicolson, 1974), pp. 284—288.

これはギリシャ軍の無統制ぶりに業をにやしたユリシーズが苦しまぎれに持ち出した階層論なのだ。秩序整然とした天体と人間界の対比、そしてその懸隔がかえってユリシーズの長広舌を空しいものに響かせる。ロマン的なトロイ戦争を背景としたこのドラマがなんと醜惡なイメージに満ちていることか。うみただれた、あるいはカサカサになった皮膚病のイメージ、さらに病的な性のイメージが、一体どこで格調高い秩序の理想と結びつくというのであろうか。どれほどの真実味がユリシーズの雄弁に感得されるのであろうか。そもそもこのドラマは、愛であれ、勇壮な騎士のモラルであれ、すべての期待が一つ一つ挫折していくドラマである。劇の構造そのものがアンティ・クライマックスでありベーススである。挫折の文学である。いわゆる「問題劇」中の問題劇たるゆえんである。だからこそ、必死の願いがその雄弁に込められているのだ、との反論もあろう。しかし、それならなおさらのこと、何も狡猾な策謀家ユリシーズに語らせることはないであろう。

ともかく我々は『トロイラスとクレシダ』の醜惡なイメージとアンティ・クライマックス的挫折感に戸惑う。それも悲劇の純粋さと強烈さ、喜劇のもつおおらかさ、そのいずれをもそこに見いだせないからである。悲劇というものは一般に外的世界の種々雑多な要素を選択し、純化しそのエキスを抽出するものである。夾雑物を除去した純粋なもののみがもつ強烈さ、壮大な化学的反応、純粋培養の潔癖な世界、妥協を許さぬきびしさ、従って犠牲を求めずにはおかないのが悲劇である。喜劇はそれに反して、すべてのものをおおらかに受け容れるものである。喜劇、悲劇といったが、より厳密には喜劇的精神、悲劇的精神、つまり人生観照の姿勢であり、さらには人間に対する理解と受容の違いに悲劇と喜劇の分岐点があるといえよう。

こと人間を見る目に関するかぎり、シェイクスピアの悲劇と喜劇に本質的な違いはない——『トロイラスとクレシダ』などいわゆる問題劇といわれるものには先に述べたような戸惑いをおぼえるのであるが。初期の喜劇から晩年のロマンス劇に到るまで、シェイクスピアの人間観にコペルニクスのな転回があったとは先ず考えることはできない。彼は一貫して人間の愚かさ、迷妄にちっと目を据えているのである。いわゆる喜劇、悲劇、ロマンス劇の区別は、人間の迷妄に対する理解と共感、あるいは諦観の度合の差であり、また作品としてみた場合は、それらを造型し構築する劇作術の巧拙の違いである。

人間は愚かな存在である、とシェイクスピアは見た。シェイクスピアもまたとしかえした方がよいかも知れない。人間は常に何ものかに捉われている。そ

の何ものかは、時に自分のうちに、時に外界にあるかに見えるが、ひっきょう、錯覚という言葉で表現できよう。つまり、すべては自分のうちにあるのだ。うっかり人の口車に乗る類いの他愛ないもの、五感が伝えるものを無条件に真実と誤認するもの、うぬぼれ、ナルシシズム、言葉への盲信、地位や肩書に対するはかない期待と信仰、そして野望——シェイクスピアはこうした錯覚、迷妄を一貫してドラマの世界で描きつづけ、そのとりことなった人物たちを、時に批判し、時に共感し、また時には判断は観客に委ねるのである。シェイクスピアの世界では低次のリアリズムは常に拒否され、性急なモラルの裁きは時に止揚されるのである。目に映るもの（‘ocular proof’<sup>(6)</sup>）を信じきったためにオセローは自滅し、朽にもない野望と、魔女の言葉を盲信して破滅したのはマクベスである。「きれいは汚ない、汚ないはきれい」<sup>(7)</sup>という二元の世界に彼は魅せられたのだ。盲目になって、却って物が見えるようになったのがグロスターであった。「心の目」（‘mind’s eye’<sup>(8)</sup>）をもって見れば人も世も影に過ぎない、王の地位といえども影に過ぎないのである。この本質は深刻な問題である。この深刻な問題とまともに格闘したのが悲劇である。そこでは性格に、プロットではなく、また約束ごとのパターンでもなく、「個」としての性格に重点が置かれているのである。行為とその動機に大きな比重が置かれることで、倫理的価値が否応なく問われるのである。もちろんこの場合といえども、シェイクスピアが十分な解答を与えているかどうかはおのずと別問題である。むしろ、解答を保留するほうが多いというべきであろう。それに対して喜劇では、「間違いの喜劇」ですまされることが多いのである。寛容といえは寛容、妥協といえは妥協ともいえる世界、これが喜劇である。ここでは「個」としての人間ではなく、つまり性格ではなく、優先するのはあくまでも計算し尽されたプロットである。こうした違いは歴然としているが、すべてが人間の愚かさの原因するものであり、そしてこの愚かさを錯覚あるいは迷妄と定義した場合、おかしさも苦悶もともにそこに起因するという点では喜劇と悲劇は何ら違ふところはない。

とはいうものの、笑ってすまされる錯覚もあろうし、代償として生命を求めずにはおかない錯覚もある。錯覚の質の違いとその代償という観点から、初期の喜劇、円熟した喜劇、そして悲劇、ロマンス劇への展開を展望することもできよう。初期の *The Comedy of Errors* は双子の、それも念入りにもそれぞれ主従関係にある二組の双子の外観上の類似が引き起こす錯覚の世界であ

(6) III. iii. 360. (7) I. i. 11. (8) *Hamlet*, I. i. 112; I. ii. 185.

る。つまり完全に視覚的な取りまちがいのおかしさがそのすべてなのだ。文字通り「間違いの喜劇」ですまされ、そのおかしさに父親イージオンの子を思う憶いが点在され茶番劇を救ってくれる。『夏の夜の夢』は、潜在する人間の対立と不和が、妖精の魔力によって引き起こされる視覚的錯覚を通して超克される喜劇である。ところで『十二夜』においては錯覚は二つに分けられる。一つは目的をもった意図的な変装が起こす視覚的錯覚であり、もう一つはある感情のとりこになり、盲目的にそれに支配されるという心情的錯覚である。感情あるいは精神的な盲目は、それ自体十分悲劇の素材となり得るものである。問題は作者がどのようにそれを扱うかである。われわれは道化フェステを通してシェイクスピアの目を知るのだ。フェステは無知の知というソクラテスのアイロニイを自在に操つる男、この世の逆しまなるものを見通す、醒めた男である。ものごとを知りつくした男、つまり、ものの裏の裏まで見える男なのだ。ところで「知る」ということは、実は人間にとって悲劇への第一歩である。シェイクスピアはこの醒めた道化を使って錯覚に捉われた人びとを目覚めへと誘うのである。われわれを笑わせながら悲劇の一手手前まで連れてきている——『十二夜』の執筆時期から考えてもこのことはいえよう。

「知る」ということは悲劇的である。道化は悲劇への傾斜を内在している。対象に密着して逃げ道もないといった愚を道化は犯しはしない。『お気に召すまま』のタッチストーンがいい例である。自分も田舎娘オードリと結婚することで現実の社会に参加する。ジェイクイズのように社会に背を向けたりはしないのである。このことは道化に限ったことではない。錯覚から覚めたのちも、あえてその錯覚に甘んじて生きて行くといった在り方もあるはずである。シェイクスピアの喜劇は概してこうした認識で貫かれている。

『十二夜』は構造的にオーシーノーとオリヴィアのロマンチックな世界とトウビーたちのリアリスチックな世界から成り立ち、ヴァイオラ(男装してシーザリオ)とフェステがその二つの世界をつなぐ橋渡し役となっている。ヴァイオラは男装してオーシーノーに仕えることでロマンチックな世界に積極的に参加するが、そのためもう一つの世界に否応なく巻き込まれる。また、オーシーノーに対して女としての愛を覚えながら、恋の使者としてオリヴィア姫へ主人の愛を伝えるという役割においても彼女は二元の世界に生きる。しかも自ら求めた男装のためオリヴィアの女心を揺りうごかすのである。つまり、男装という仮面の故に、女を瞞し、自らもまた、自分のために、また瞞されているオリヴ

ィアのために悩むのである。つまり、彼女はプロットにおける役割だけではなく、その意識においても二つの世界の住人である。この半ば醒めているという意味においてヴァイオラは道化的性格を帯びた人物といえよう。真の道化フェステを理解し得た劇中ただ一人の人物であるのもそこにある。

This fellow is wise enough to play the fool;  
And to do that well craves a kind of wit.  
He must observe their mood on whom he jests,  
. . .

This is a practice  
As full of labour as a wise man's art.  
For folly that he wisely shows is fit;  
But wise men, folly-fallen, quite taint their wit.

(III. i. 60—)

ヴァイオラ以外の人たちのフェステに対する評価は、貴族お抱えのペットの道化というに過ぎず、とりわけ真面目人間マルヴォーリオにとっては、フェステはまったく存在理由もない人間である。そのために最後まで情け容赦なくフェステにやり込められる羽目となる。一方フェステにとってもマルヴォーリオは愚弄の対象として以外に何ら存在理由もない男である。『十二夜』という題名が象徴する無礼講の世界とはまったく無縁の男、それがマルヴォーリオがこの喜劇で占めている意味であって、退場するときの捨てぜりふが何よりも彼の位置づけを物語るものである——

I'll be revenged on the whole pack of you! (V. i. 378)

しかしなら、マルヴォーリオがこの喜劇の中でまったく異質の存在かという  
と決してそうではない。恋を恋するオーシーノー、兄の死を悲しみ男どころで  
はないオリヴィア——そのくせ、忽ち化けの皮が剥けて男装の女ヴァイオラに  
惚れてしまう——が、ともに感情的な錯覚にとっぷり没しているとすれば、マ  
ルヴォーリオもまたうぬぼれという錯覚に捉われ、自分を見つめる者はみんな  
自分を愛していると思い込む体の男である。果ては主人オリヴィアまでもがそ  
うだと錯覚し<sup>(9)</sup>、彼の kill-joy 的な点を憎んでいるトウビー、マライアたち  
の尻にまんまとはまってしまうのである。しかし、マルヴォーリオが受けた

(9) 彼は錯覚からそれに基づく野心、つまりオリヴィアの夫という地位を狙ったわけだが、それは Malvolio つまり 'mal-volio' という彼の 名前 に示されている。その意味で彼は喜劇の世界に置かれた野心家という見方も成り立つ。

仕打ちが彼の愚かさに見合うものであるかどうかは問題である。あの捨てぜりふが投げかける影に、シャイロックに通じる暗さがあることは否定できないにしても、マルヴォーリオを悲劇的人物というつもりは毛頭ないのである<sup>(10)</sup>。

フェステに話しを戻そう。先にブリューゲルの「謝肉祭と四旬節の争い」という絵が社会の解体を暗示していると述べた。何かをいい争うばらばらの人間集団が、なぜか奇妙に意志の伝達機関としてのことばの機能の喪失を連想させるのである。社会の解体はことばの解体と無関係であるはずはない。ことばの解体はことばの虚妄性、つまり、ことばとことばによって指示されるべき物そのものとの対応関係が断絶した状態である。フェステのせりふの中にことばの虚妄性を語ったものは多いが、次の一行はとりわけ注目にあたいする――

I am indeed not her fool, but her corrupter of words. (III. i. 35)

先に引用したヴァイオラの独白はこのあとにつづくものであるが、この‘corrupter of words’ はずばり道化の本質と機能を伝えるものである。そもそも、‘corrupt’ という動詞は ‘break to pieces’ を意味するラテンの ‘corrumpere’ の過去分詞であると辞書は教えてくれる。そして意味としては、‘To subvert the honesty or integrity’ とか、‘To change the original form of (a text, language, or the like)’ とある<sup>(11)</sup>。語原と英語としての意味をこきまぜると ‘corrupter’ はことばを解体し、さらに適当に形を変え、本来の意味をも逆転させる者といった意味となろう。ことばの魔術使、ことばの達人としての道化フェステのだじゃれの類いを挙げればきりがながい、この自己規定のことばこそ道化の本質と機能を正確に伝えるものである。ことばの世界の秩序を解体し、または逆転することによって、外的世界の「逆しなな」状況を伝える、それが道化の本領である。アイロイ、パラドックス、矛盾語とさまざまの修辞に満ちたフェステのせりふも、そう考えることで納得がいく。彼ののだじゃれが逆説的論理で貫かれているのは、世界が逆転しているかぎり、真実は逆説でしか表現しえないからである。このことは、局面が喜劇的であろうと悲劇的であろうと同じである。

(10) 註(9)に関連することであるが、われわれは喜劇のコンテクストを外れてマルヴォーリオを論じることは慎しまねばならぬ。しかし、Charles Lamb 以来彼への同情論は跡をたたない。

(11) *The American Heritage Dictionary of the English Language* によった。



ことばがもはや物そのものを表わさない時、つまり、意味を失った時、当然ことばへの不信が生まれる。しかし、注意しなければならないことは、ことばに対する不信は道化をかえってことばの達人たらしめることである。このことは、なにも道化に限ったことではない。シェイクスピアは『リチャード二世』のボリングブルックにおいてそれを実証してみせた。ことばへの不信は他人のそれに対しては警戒心を起こさせるが、自分が使う段となると逆にことばは有効な道具としてよみがえるのである。裁判から追放にかけての冒頭の部分で、リチャード王のことばの虚偽と、父ゴーントの気安めの慰めに、ボリングブルックはことばの虚妄を身をもって思い知らされた<sup>(12)</sup>。こうして帰国後はリアリストとして再登場するのである。政治の世界に生きるボリングブルックにとって、時には沈黙でさえもっとも有効なことばの使用法となってくるのだ<sup>(13)</sup>。

フェステは違う。饒舌とこっけいが道化の道具である。道化たる者相手次第で臨機応変、前言をひるがえしても一向に平気でなければならない。その点でフォルスタッフとそっくりだが、実はフォルスタッフも本来まじめな史劇の世界におかれた道化なのである。あの「名と問答」は貴族ホットスパーらが潰える‘honour’を一つのことばに還元することで愚弄したものであり、そこに道化の面目躍如たるものがある<sup>(14)</sup>。しかし、フォルスタッフもかつての遊び仲間、今は新王となったヘンリー五世にどのように捨てられるのは史劇の論理からいえば当然であろう。シェイクスピアが創造した道化たちが、史劇、喜劇、悲劇とそれぞれのコンテクストで果たす機能を考える時、フォルスタッフの場合がもっとも違和感を与える。

フェステが時と相手に応じて前言をひるがえす例として次の場を引用しよう。一つは‘corrupter of words’と自分を定義したシーン、つまり、ヴァイオラとの対話の中で、当今、ことばって奴はまったくの悪党(‘rascals’)になってしまったというところである。

To see this age! A sentence is but a chev'ril glove to a good wit. How quickly the wrong side may be turned outward !

(12) 追放期間がリチャードの気紛れから10年から6年に短縮された時の次のせりふ  
 “How long a time lies in one little word!...such is the breath of kings.”  
 (I. iii. 213—215).

(13) IV. i. のリチャード廃位のシーンで、リチャードは無言のボリングブルックに圧倒されて‘silent king’(291)と呼びかけている。

(14) What is honour? A word. What is in that word honour? What is that honour? Air. (I Henry IV. V. i. 133—135).

Viola] Nay, that's certain. They that dally nicely with words  
may quickly make them wanton.

Feste] I would therefore my sister had had no name, sir.

「その理由は？」ときかれて、

Troth, sir, I can yield you none without words, and words are  
grown so false, I am loath to prove reason with them.

(III. i. 11—)

ことばへの不信をすなおに表明した点で、フェステにしてはまじめな告白、自分の手の内を正直に述べたところである。相手が半ば醒めたヴァイオラであることもあろうか。これがオリヴィアやオーシーノーが相手となると大いに違ってくるが、それは後にしてマルヴォーリオを愚弄するシーンに移る。マライヤとトウビーのトリックにはまり、偽手紙をオリヴィアの恋文と思い込むところ、またその後につづく笑劇は省略するとして、結局、オリヴィアにまで少々頭がおかしいと思われ暗室に閉じこめられる羽目となる。フェステも一役買ってでる。悪霊を追っばらう牧師を演じるのである。ひげをつけ、僧衣を着て牧師になりすました彼は、僧衣という外観とは裏腹の牧師の実体にちくりと皮肉をいったそのあとで——

... , for as the old hermit of Prague, that never saw pen  
and ink, very wittily said to a niece of King Gorboduc, 'that  
that is is'; So I, being Master Parson, am Master Pason ; for  
what is 'that' but 'that' ? And 'is' but 'is' ? (IV. ii. 12—)

「ある」ものは「ある」のであり、「～であるものは～である」というのである。つまり、「A is A」ということだ。しかし、彼が「私は牧師だ」という時、実は「私は牧師ではない」という意味なのだ。変装しているから、とそんな野暮なことをいっているのではない。そもそも、道化たる者、'A is A' といった断言など信じているはずはない。そんな無邪気な断定は、オリヴィアに求愛してまんまとトウビーに金を巻き上げられる愚か者アンドルーに委せておけばよい——

Nay, by my troth, I know not ; but I know, to be up late is to  
be up late. (II. iii. 3—4)

くどいようだが、道化の目に映る世界は逆さになった世界であり、彼のことは、度しがたい人間に対する時は逆説に個人的な感情が附加されるのである。フェステのマルヴォーリオに対する態度は徹底した愚弄であり、他の人物に対する態度と趣きを異にする。そして劇の最後で、ことの真相を知ったマルヴォーリオが、結婚の喜びに没たる二組、その他の者たちに捨てぜりふを残して退場することはすでに述べた。ゆるしと参加を建前とし、裁きや復讐は先ずはご法度に願いたい喜劇に、マルヴォーリオの捨てぜりふは一抹のくらい影をさすものである。

それではオーシーノーやオリヴィアにはどんな態度をとるであろうか。先に書いたように、二人とも感情の錯覚のとりこである。一人は恋の、一方は悲しみの。オーシーノーの次のせりふで喜劇ははじまる——

If music be the food of love, play on,  
Give me excess of it, that surfeiting,  
The appetite may sicken, and so die.  
That strain again! It had a dying fall.

(I. i. 1—)

平明である。誰しもが経験する恋の思いである。しかしオーシーノーは切角求めた音楽にすぐ飽きがくる気紛れ男でもある——

. . . So full of shapes is fancy  
That it alone is high fantastical.

(I. i. 14—)

それはともかく、ここで注目したいのは、‘excess’であり‘surfeiting’だ。そしてまた‘die’だ。‘die’という語がシェイクスピア時代において持っていた性的恍惚という意味あいを考えあわせると、オーシーノーはなんのことはない、恋のビジネス面は家臣に任せ、自分は結構、恋の欲びに陶醉しているのである。それも恋のメランコリーを音楽でいやしながら、また反面、それを増幅させるといふ形をとるのである。2幕4場の冒頭で彼はふたたび音楽を、それも前夜きいた古風な調べを要求して

Methought it did relieve my passion much, (II. iv. 4)

といっている。恋する男の、この一見矛盾する、しかし恋とはそんなものだが、そのところをフェステは心得たものである。

Come away, come away, death,  
And in sad cypress let me be laid. (II. iv. 51—)

ではじまる小曲は、要するに、女にふられた男が経帷子に身をつつみ、墓に葬られる日を想像し、花束もいらぬ、涙もいらぬ、忘却の中にそっとしておいて貰いたいと歌うものである。これまたオーシーノーの思いを代弁したものであることはいうまでもない。つまりフェステはオーシーノーの悲しみをあおることで慰めを提供するといった次第だ。もちろん、好意からする慰めではなく、その背後に男への軽侮は歴然だ。

オリヴィアに対しては、主人ということもあるが、意図は明確に忠告という形をとっている。従って教訓的である。自分はフルダが頭までまだらの服を著てはいないと、極めてストレートである。

Anything that's mended is but patched : virtue that transgresses is but patched with sin ; and sin that amends is but patched with virtue.... As there is no true cuckold but calamity, so beauty's a flower.

(I. v. 47—)

引用の前半は、道化らしいパラドックスを駆使しているが、注目したいのは“beauty's a flower”である。もちろん意味するところは、いつまでも若いというわけにいかないから早く結婚しなさいとの諭しだ。(オリヴィアは7年間は兄の喪に服して男に接したくないという。)フェステはその外に“Youth's a stuff will not endure.”(II. iii. 50)の一行を含む歌をトゥビーたちを相手に歌っているが、いずれもそこに盛られているのはいわゆる *carpe diem* の主題である。ここに、知的な道化フェステのもう一つの面があらわれている。人生の衰感をうたう道化ということである。

キーツに ‘Ode on Melancholy’ というメランコリーを詠ったオードがある。忘却や死を求むることなかれ、むしろ思いきりメランコリーに没るがいいという趣旨である。その第一連の最後の二行を引用する——

For shade to shade will come too drowsily,  
And drown the wakeful anguish of the soul.

(9—10)

‘shade’ とは死を求める暗い思いを、先行する 8 行を受けて述べたものであるが、おもしろいのは、それは眠たげにやって来てせっかく目を覚めているメランコリーの苦悶を台なしにしてしまうということだ。キーツがいたいのは、第二、第三連での、強烈なメランコリーに没することに美と悦び、それも強烈ではない美こそある、ということで、いかにもキーツらしい。このオードを念頭において、ふたたび『十二夜』に戻ると、オーシーノーの恋のメランコリーの喜劇性が浮彫りとなる。とりわけ、彼のメランコリーを増幅させることで逆にいやしているフェステのからくりが上記引用の 2 行に巧みに表現されているのである。

キーツがこのオードをつくったのは Robert Burton (1576—1639) の *The Anatomy of Melancholy* 中の自殺についての部分を読んだ時といわれている<sup>(15)</sup>。メランコリーはシェイクスピア時代の人々の精神、意識構造を考える場合きわめて重要なものである。今さら、ギリシャ以降のヒューモア（体液）について語る必要もないが、メランコリーは要するに black bile のアンバランスによって生じる精神と肉体の病いである。バートンによれば、その病いはひとり個々の人間のみならず、社会、王国全体に、さらには動植物にも及ぶという。メランコリーは、今日でいう狭義の憂鬱というだけでなく、人間の愚劣さ、狂気沙汰、度しがたい人間存在そのものをいう、とバートンは序論で述べている。その意味で、一般に有名な love melancholy を論じたところよりも、religious melancholy の部分の方が、当時の宗教上の対立に現れた人間の愚劣さ、狂信と非寛容から生じた狂気沙汰を伝えて興味ぶかい。カトリックとカルヴィニズムに対する批判は彼自身国教会の牧師であることから当然としても、彼が強調する寛容の精神は、宗教的所属を超えて人間を冷静に観察する客観的な喜劇の精神に通じるものである。

そのことは『憂鬱の分析』がデモクリトス二世というペンネームで出版されたことからもうかがえる。‘Democritus Junior to the Reader’ と称する 130 ページを越える序論で、彼は憂鬱の哲人デモクリトスの名を借りた理由を述べている。人間の愚劣さを観察し、その原因を探り、そして笑ったといわれるデモクリトスにあやかりたいというのである<sup>(16)</sup>。つまりバートンは ‘laughing

(15) *The Poems of John Keats* ed. by Miriam Allott (Longman, 1970), p. 539.

(16) *The Anatomy of Melancholy* (Ams Press, 1973) Vol. 1. pp. 9—13.

philosopher' デモクリトスの仮面をつけるわけで、その点で fool の仮面をかぶった知者道化に通じるものがある。しかしまた半面、次のことばも忘れてはならない——

I did sometimes laugh and scoff with *Lucian*, and satirically  
tax with *Menippus*, lament with *Heraclitus*...<sup>(17)</sup>

「ヘラクレスとともに泣く」ということも、シェイクスピアの道化たちの仮面の裏に潜むヒューマンな一面であり、先に人生のはかなさ、哀感をうたうフェステの一面にふれた通りである。

パートンがこの書を書いた動機、あるいは効用として、メランコリーの発作を抑えるためと述べている。メランコリーもそれを徹底的に分析し饒舌のかぎりを尽して書きつづれば、ひとりでに消滅するであろう。先に述べたように、ジョン・ダンもまた、改宗後、牧師となるまでの約10年間の一時期、背信のうしろめたさに加えて、狎官運動の挫折といった俗事などのため絶望にかられ、自殺について秘かにペンを取った。彼もまた自殺について分析し、古今の先人の言にひろく言及することでその衝動を克服したのでであろう<sup>(18)</sup>。人間はこうして知的、感情的を問わず obsession から脱出するものである。メランコリーにはメランコリーをぶつけることでメランコリーは消える。『十二夜』のオーシーノーの場合は、キーツのオードにふれて述べたように、obsession からの喜劇的脱出といえよう。ただ本人がそれと知らぬだけで、そこがおかしさの根底でもある。

喜劇も悲劇もともに錯覚に由来する。本人がそれと知らぬから錯覚という。錯覚であればいつかは目覚めもこよう。しかし問題はこの目覚め方と、それにも

(17) Ibid., Vol. I. p. 16.

(18) 「言及する」という意の 'allude' の原義が 'play' の世界に入るという意であることはきわめて興味ぶかい。('ad'=to; 'ludere'=to play) 絶望といったシリアスな思いは古典の世界に「遊ぶ」ことで解消するのである。それは例証と比較という光りを自分に当てることで自己の obsession の愚かさを悟ることである。博引傍証による治療法である。ダンも *Biothanatos* の中で次のように書いている——

Every branch which is excerpted from other authors, and engrafted here, is not written for the readers faith, but for illustration and comparison. Because I undertooke the declaration of such a proposition as was controverted by many, and therefore was drawne to the citation of many authorities, I was willing to goe all the way with company, and to take light from others, as well in the journey as at the journeyes end. *John Donne Selected Prose* by Evelyn Simpson (Oxford 1967), pp. 29—30.

まして目覚めた後にある。喜劇と悲劇の違いはひとえにそこにある。『十二夜』の五幕、ヴァイオラの兄セバスチャンが登場し、傍らにいる男装のヴァイオラとの瓜二つの相似に驚いてオーシーノーはいふ――

One face, one voice, one habit, and two persons,  
A natural perspective, that is and is not! (V. i. 216—)

‘perspective’ は一つの物を二つにも三つにも見せるからくりの鏡である。それが、からくりならぬ生身の人間であるから ‘natural’ という。そして、彼のいふかりは、‘is and is not’ で表現されている。先に論じた ‘A is A’ の盲信から、今、オーシーノーは一種のショックを与えられることで目覚めようとしているのである。仮面のセバスチャンに本もののセバスチャンをぶっつけられることで、男と信じきってきたヴァイオラの実体がようやくオーシーノーに明らかとなる。いや、信じるも何もない、彼にとってヴァイオラはシーザリオ以外の何ものでもなかったのである。セバスチャンと妹の正体がいよいよ判明した時、オーシーノーは

. . . as yet the glass seems true,  
I shall have share in this most happy wrack.  
(V. i. 265—)

‘glass’ は先の ‘perspective’。注目すべきことばは ‘seem’ である。『十二夜』では、これまで ‘seem’ または ‘look’ というべきところを ‘be’ で表現している。ヴァイオラとオリヴィアが二回目に出会うところを引用する。すでに後者は男装したヴァイオラに愛をおぼえていることを念頭において読む必要がある――

Oli.] I prithee, tell me what thou think'st of me.  
Vio.] That you do think you are not what you are.  
Oli.] If I think so, I think the same of you.  
Vio.] Then think you right ; I am not what I am.  
Oliv.] I would you were as I would have you be.  
Vio.] Would it be better, madam, than I am ?  
I wish it might, for now I am your fool.

(III. i 138—)

4行目の 'what I am' は 'what I seem' といつてしかるべきところである。この種の諷刺趣味は道化の手法にきわめて類似している。事実ヴァイオラは引用文最後の一行で 'now I am your fool' という。一応 fool に過ぎないと自分を卑下してみせながら、実はそれを逆手にとってオリヴィアの自分に対する錯覚をぶちこわしたい、それがヴァイオラの真の思いである。

オーシーノーに話を戻して、彼は 'be' と 'seem' の未分化の状態からようやく脱しかけ、目に映る世界と実体との違いを知るわけである。しかし、知って懷疑し悩むのは悲劇の性格、しばし驚きのあまりいぶかったものの、やがて 'the glass seems true' というのである。外観と実体との二つの世界の存在を知ったのち、その対立、矛盾に煩悶するどころか、'true' つまり二つの世界がイクオールで結ばれるわけだ。ついで 'happy wrack' に参加しようという。難破で別れわかれになっていたセバスチャンとヴァイオラの再会というめでたさに加わる、つまり、先刻まで男と錯覚してきたヴァイオラと結婚したいというのである。鮮やかな方向転回、これが喜劇的変わり身の早さというものだ<sup>(19)</sup>。同じことはオリヴィアにもいえる。

'seem' という一語に拘わった感もあるが、『ハムレット』の次のシーンを思い出せば、この一語にずしりと重い意味が荷せられていることが判明する。父の死を悲しむハムレットに、死は人間にとって避けられない運命だと母がいう――

Hamlet] Ay, madam, it is common.

Queen ] If it be,

Why seems it so particular with thee ?

Hamlet] Seems, madam ? nay, it is, I know not "seems." 、

(I. ii. 74—)

外観と実体との分裂、それを意にも介しない人々への、これは痛烈な諷刺である。また、'common' と 'particular'——冒頭で述べたように、全体の問題を個人の問題として受けとめる悲劇的人間の性格がここに如実に示されている。それはともかく、『ハムレット』には道化は登場しない、いや、ハムレット自身が道化であるとしばしばいわれる。いるにはいてもすでに骨と化した父王の道化ヨーリックである。しかし、この死せる道化がハムレットに対して果たす

09 喜劇的変わり身の早さは、ベン・ジョンソンの喜劇『パーソロミューの市』の判事 Overdo や清教徒 Busy たちに著しい。この喜劇は狂気という視点から見ると、『リア王』のパロディと見ることも可能である。



役割りは無視できない。イギリスから帰ってきたハムレット、すでに大きな変貌を遂げたに違いないそのハムレットが、鼻うたまじりに無雑作に骨を掘り上げる墓掘り人夫に静かに耳傾けるところである。恋に酔いしれる青春、忍びよる老年、経帷子、墓そして土と化する人間の運命——アレグザンダーもシーザーもその点では一道化と何ら選ぶところはない。みんな酒樽をつめる栓の役にしかたないではないか。ヨーリックの髑髏を手にしたハムレットに、この無言の道化は最後の確認を与えるかのようである。かくて、‘And a man's life's no more than to say “one”.’ (V. ii. 74) となり、‘if it be not now, yet it will come—the readiness is all.’ (V. ii. 221—) となるのである。それにしても、死は ‘common’ をめぐる母とのあの鋭い応酬を思えば、これはまたなんと皮肉なそして不気味な死への回帰であろう。そこに到るまでのハムレットの狂気が、装われたものであれ、真の狂気であれ、狂気は道化と紙一重である。エラスムスもバートンもそのことを教えている。もう一つハムレットについていえることは、その境地に到るまで、彼もまた錯覚のうちに生き、そして苦しみつづけたということである。たしかに彼が仕組んだ劇中劇は見事である。叔父と母の仮面をあばくべく、芝居というもう一つの仮面をぶつけた狙いは正確である。だがその成功に酔ったハムレットも、祈る叔父の外観に瞞され、その上ポーニ阿斯を父と誤認して殺害する。彼の気負い、正義感とは裏腹にすべてが裏目裏目とでるわけである。

狂気と道化の問題は我々を *King Lear* へといざなう。およそ錯覚のうちの最大なもの、錯覚の王様は「王」その人であろう。面従服背ということばがある。とにかく人に逆らわれたことのない環境に生まれ育った人間が、王という名を絶対視するのは無理からぬことである。リチャード二世はすでに形勢が不利になった時でさえ、王という名は幾万の兵士に勝ると信じて “Arm, arm, my name!” (III. ii. 86) と叫んだ。権謀術数と実力で王位についたリチャード三世やヘンリー四世は王という名にそんな妄想を抱きはしない<sup>(20)</sup>。リアは赤子のように無知で、いわば無菌状態、経験という名の免疫性を持たない王者として登場する。‘be’ と ‘seem’ の未分化の男であり、むしろ喜劇の世界の住人である。ゴネリルのせりふではないが、赤子に戻った老人で、王国分割ということ自体他愛ないコミックなことである。それ故に、リアは ‘seem’ に瞞

(20) 『ヘンリー四世・第二部』ではヘンリー四世はむしろ王冠の重みに苦悩する王として描かれている。そして彼はその苦悩を ‘cares’ という語で繰り返して語る。それが四幕五場で眠る父を見つめる王子ヘンリーに涙をそそらせるのである。

され、ゴネリル、リーガンの甘いことばにまんまとひっかかる。政務は娘たちとその夫たちに任せる、つまり、実権は譲って自分は王という称号その他を残して余生を送ろうという。——“The name and all th'addition to a king”

(I. i. 136) それがどうであろう——話しはだいぶとんで荒野の場、狂人を装おうエドガー (Tom) を見て、これこそ「物そのもの」 (“the thing itself” III. iv. 109) 、一切の ‘addition’ などかなぐり捨てた人間本来の姿と知るのである。そしてボタンを外してくれという。なんのことはない、リアはエドガーの狂気とぼろ着の仮面に瞞されたのだ。しかし、瞞されて目覚めるのである。覚醒の崩しはもう見えてきた。これまた息子のエドモンドに瞞され、あまつさえリーガンの夫コンウォールに両眼を抉り取られたグロスターにむかってリアはいふ——

... Get thee glass eyes ;  
And, like a scurvy politician, seem  
To see the things thou dost not. (IV. vi. 170—)

見えもしないものでも見えるようなふりをするがいい——なんと痛烈なことばであろう。何も見えはしない点ではガラスの玉だって同じじゃないか。エドガーの有名なせりふ “O ! matter and impertinency mix'd ; / Reason in madness.” はこの直後にくる。

リアはからかっているのではない。グロスターに忍耐を説いているのだ——

When we are born, we cry that we are come  
To this great stage of fools. (IV. vi. 182—)

リアは自らを ‘fool’ と観じた。グロスターの絶望とエドガーの仮面の狂気を鏡として、リアはすでに運命を呪う境地を脱しかけたのである。自らを ‘fool’ と悟る時、もはや道化は居なくてもよい。事実、道化は mock trial scene (III. vi. ) の直後にいずかたともなく消えていったのである。

それにしてもこの三幕六場に登場する人物たちの何というグロテスクさ——狂気のリア、道化、そして狂気を装おい、ぼろをまとったエドガー、まともなのは変装した忠臣ケントただ一人である。これを一枚の絵にするがいい。いや、ドラマは絵そのものだ。シェイクスピアはなおも残酷なコーデリアの死、そしてリアの死をも突きつけてくる。神も仏もないのか、といいたいくなるよう

なこんな不条理の世界をなぜシェイクスピアは見せつけるのであろう。トルストイのヒューマニズムはそれに耐えられずあの『リア王論』<sup>(21)</sup>を書いたのである。しかしこの激しい批判の書も数年のうちにトルストイその人の身に起こる運命、その人道主義の実践行動の故に妻と姉娘たちに背を向けられ、ただ末娘と二人放浪の途次、田舎の駅舎で淋しく82才の生涯を閉じたトルストイ自身の死を思う時、その暗合に不気味なものをおぼえるのである。トルストイはリアのなかに自分の運命を見、おびえたのであろうか<sup>(22)</sup>。トルストイの性急な道徳的裁断よりもむしろキーツの、断定を急がず、不確かな状態のなかに甘んじる Negative Capability の精神にシェイクスピアと類似した強靱な精神を見出すのである<sup>(23)</sup>。

とにかくわれわれは断定を急いではならない。シェイクスピアは人間界のグロテスクと不条理に、先ず舞台上のグロテスクと不条理を鏡として突きつけるのである。そして彼の目はすでにそれを越えたところに据えられていたのである。このことについては後で論じるとしてリアのフールに話を戻そう。

悲劇は現実を純化し、そのエキスを抽出すると先に書いたが、『リア王』のフールに対してもこの純化作用が施されている。彼は何の名前もないフールそのもの、つまり the Fool として登場する。「物そのもの」である。彼はリアの迷妄と錯覚に対して鋭い逆説をストレートにぶっつける。彼によれば、娘のいいなりになる父親は ass にも劣るというのである——

May not an ass know when the cart draws the horse ?

(I. iv. 224)

彼は道化の一面であるわらいを犠牲にしてリアの愚かさに鋭利なメスをつき立てるのである。リアを 'sweet fool' と呼び自分は 'bitter fool' だといい、あるいは、今のお前さんよりは自分のほうがましだ、だって "I am a Fool, thou art nothing" (I. iv. 193) といった具合に、一幕四場での二人のやりとり

(21) Leo Tolstoy : *A Critical Essay on Shakespeare*, trans. by V. Tchertkoff (New York, 1906).

(22) Cf. George Orwell : "Lear, Tolstoy and the Fool" *Collected Essays* (Secker & Warburg, 1968).

(23) "...I mean *Negative Capability*, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason..." *Letters of John Keats* Selected by Frederick Page (The World Classics), p. 53. ここでキーツはその典型をシェイクスピアに見出しているのである。

は、あの運命的なリヤとコーデリヤの間のやりとりと同じく、“nothing”という語をめぐる展開する。リヤは‘nothing’という鏡を突きつけられて、そこに映る自分の愚行を見せつけられるのである。彼の苦悶は“A pestilent gall to me!” (114)の一行につきよう。それより少し前、ゴネリルの家老オズワルドとの対話——“Who am I, sir?” “My lady’s father” (78—79)でリアの自己崩壊の崩しが見えはじめ、Foolの“Lear’s shadow” (231)で駄目をおされる。娘があったはずだがあれは思いちがいかな、とゴネリルにとぼけて見せるのは、もはやお愛嬌ではない。やがて次女のリーガンからも追っばらわれて、嵐と荒野の場へと移っていく。その間、Foolは依然として辛辣な諷刺を投げつけるのである。

リアの覚醒を100パーセントFoolに帰することはもちろんできない。リアは肌を風雨にさらすことで、つまり肌でもって迷妄から覚めていくのであり、宮廷では知るよしもない人間の苦しみを直接体験を通して共感するのである。リアが皮膚感覚から得るものをFoolは論理の刃で補足し、確認させるといえる。素朴に信じた「自然」——彼は子の親への愛情を‘nature’なる語で表現し、それは倫理以前の‘blood’と同義のいわばbiologicalな次元で捉えられていた——が、娘の忘恩で崩壊していく過程は、これまで使ってきた表現に従えば、‘to be’と‘to seem’の未分化から分化へと進む過程と一致する。素朴な、人間本然の親子の愛と、いちがいなコーデリアがいった‘bond’ (I. i. 95)が内包する義務的冷たさ——少なくともリアにはそう取られたのだが、その二つのずれからリアの悲劇ははじまる。これは倫理の次元からみた見方である。‘be-seem’の二元に立つ見方はいわば認識論的アプローチである。リアの自己崩壊から覚醒への過程を、この二つの視点から眺めることで、はじめて喜劇から悲劇への移行、その共通点、その相違点が浮彫りとなるのである。その意味でmock trialの場、いや、冒頭の王国分割、エドモンドの自然観などを論じなければならないが、本論では道化の役割に焦点をしばらくするを得ない。

道化の役割を考察するに当たって、彼がいつ姿を消すかが問題となる<sup>(24)</sup>。このことはすでに述べたが、もう少し詳しく考えてみよう。Foolは不思議なことを残して消える。ケントがリアに休むようにとすすめたあとである。

24 Cf. William Willeford: *The Fool and His Sceptre* (Edward Arnold, 1969), p. 219.

Lear] Make no noise, make no noise, draw the curtains.

So, so ; we'll go to supper i' th' morning.

Fool] And I'll go to bed at noon.

(III. vi. 83—)

朝の夕食というのも変だが、お昼に眠るとしようというのもまた変な話である。真の狂人とフールのことだからといってしまえばそれまでだが、リアは眠ることによって真の覚醒が約束されている、とフールは見たのであろうか。ケントはそれを祈る思いで語っている。そしてフールにリアの傍を離れぬようと命じた。それでもフールは二度と姿を見せないのである。リアの「朝」とフールの「昼」——朝がくれば必ず昼はくる。暗い夜を寝もやらず、苦しみつづけたリアにもようやく朝がくる。そして、眠りのあと食事を、ふつうなら当然前の日に取るはずの夕食を、リアは朝取ろうというのである。もうリアの目覚めは確実だ。あとには仮面の狂人トム（エドガー）もいることだ。それにリアの身辺を守ってくれる忠臣ケント（これも変装している）もいてくれる。だが何よりも、コーデリアの到来がFoolの目にはもう見えているのであろうか。「眠るとしよう」——まさに彼の仕事は終わろうとしているのである。

エドガーは父に出会ったのちも、なぜ狂人トムを装おいつづけたのであろうか。盲目の父にもはやエドガーに危害を加える力はないはずである。名乗り出て絶望の父を慰め喜ばせるという手もあろう。親子の涙の対面——しかしシェイクスピアはそんなメロドラマを選ばなかった。と同時に、シェイクスピアはリアリズムに対しても敢然と挑戦したのである。つまり、絶望し死を願うグロスターを救うのに、トリックをもってするのである。死にたい者は死なせろ、の手法である。あとは奇蹟に委ねる、いや錯覚にまかせるという逆説的救済をエドガーは施すのだ。父をドーヴァーの崖ぶちに立たせて彼は傍白する——

Why I do trifle thus with his despair

Is done to cure it.

(IV. vi. 33—)

絶望のあまり自殺を願う心をつたたび生の方へと逆転させるのに、並の手段では駄目だと考えたのである。そしてこの種の救済法、つまり絶望という心の迷い（'worsen spirit' IV. vi. 218）にトリックという名の錯覚をもちにぶつけるのは道化の常套手段である。だが真の道化なら、エドガーのように手の内を明かしはしないであらう。崖から飛びおりたはずだが、といふかる父にエドガーは "Thy life's a miracle" (65) といい、父は父で、二度と変な気持は起

させたもうなと天に祈る。それでいいのだ。人はときに錯覚によって救われるのである。このことはリアの死についてもいえるはずだ。

再会の喜びも束の間、死んだコーデリアを両腕にかかえたままリアは死ぬ、次のことばを最後に――

And my poor fool is hang'd ! No, no, no Life !  
 Why should a dog, a horse, a rat, have life,  
 And thou no breath at all ? Thou'lt come no more,  
 Never, never, never, never, never.  
 Pray you undo this button. Thank you, sir.  
 Do you see this ? Look on her ! Look her lips,  
 Look there, look there ! (V. iii. 306—)

リアの末期の目にコーデリヤは生きていたのである。現実の世界では死んだはずの娘は、リアの目には明らかによみがえっている。これを天国での再会といえばきれいごとすぎよう。また、錯覚といってしまうと興ざめの感もする。こんな場合に便利なことばが 'imagination' ということばであろう。しかし、ここでもあえて錯覚ということばを使いたい。同じ錯覚でも、先のグロスターの場合はいささかコミックであったし、それに道化的トリックにも程度というものがある。見えすいていて、いかにも素人の道化である。だから先にも書いたことだが、手の内を明かしてしまうのだ。曖昧さ、多義性の中におもしろおかしく包ませておくべき道化的パラドックスが、エドガーの場合は表に現われ過ぎているのである。リア王やグロスターに較べれば、何十分の一の苦しみも味っていないのに、彼のことばは人生の達人のそれである。父グロスターが、リアとコーデリアが捕えられたと聞いてまたぞろ絶望し死を願った時、エドガーがいう――

... Men must endure  
 Their going hence even as their coming hither,  
 Ripeness is all. (V. ii. 9—)

“Ripeness is all” はふつうハムレットの “Readiness is all” と同義に解釈されているが、実は、ハムレットのことばには見られない老成が感じとられて気になることばである。というのは ‘readiness’ という語は未だ身構えを伝える語であって青年が口にすることばとしても不自然ではないのに対し、‘ripeness’ は文字どおり熟れた境地、人生の達人の心境を伝えるものである。青年の気負

いとは似て非なるものであろう。にもかかわらず、シェイクスピアは若者エドガーに 'ripeness' を語らせる。ドーヴァーのシーンがリアリズムに対する挑戦、つまり無視であるとすれば、性格としてもエドガーは皮肉にも熟れていないといえようか。彼はドラマの解説者、コーラスの性格に過ぎず、そのことばに教訓性が多分ににっているのも当然である。

グロスターの場合が仕組まれた錯覚、強制された錯覚、従って反リアリズムであるに対し、リアの最後はリアがそう感じたとしても何の不思議もない錯覚である。いや、きわめて自然であり、またリアにそうあらせたいと誰しもが願うたぐいの錯覚である。ここではシェイクスピアの狙いと観客の願いが一致する。そうすることでリアもまた救われたのである——もちろん、グロスターの救われ方とは次元を異にする救われ方である<sup>(25)</sup>。そこにはむき出しの教訓がにあってこないのがいい、Art と Nature の完璧な融合がそこにある。

コーデリアの唇に生の息きづかいを感じとったリアを、文字どおり生ける石像ハーマイオニの唇に同じく息吹きを感じたレオンティーズと比較するとおもしろい。

... Still methinks

There is an air comes from her. What fine chisel

Could ever yet cut breath? (*The Winter's Tale*, V.iii. 77—)

ハーマイオニはコーデリアとは違って生きているのであって、石像と信じているのはレオンティーズの方だ。そのかぎり、その唇に生を感じたのも錯覚である。だからこそ "Let no man mock me, /For I will kiss her" (79—80) とレオンティーズはいわざるを得なかったのである。しかし、やがて真相が判明することで錯覚が錯覚でなくなる、というのが『冬の夜話』のからくりである。いい古るされたことだが、ロマンス劇では Art と Nature が問題となる。いや、シェイクスピア劇のすべてに一貫するこの問題がロマンス劇において総決算がなされたといった方が正しい。だが今は、リアの場合との違いを暗示するに止めておこう。

(25) リアがコーデリアの生を信じて死んだとみる解釈は、グロスターがエドガーに一部始終を明かされて欲喜のうちに死んでいったことによっても裏打ちされる。エドガーは父の死を次のように語っている——"But his flaw'd heart/ Alack, too weak the conflict to support! /'Twixt two extremes of passion, joy and grief, /Burst smilingly." (V. iii. 197—).

錯覚を論じ、そして錯覚に錯覚をおつけることによってそれから覚めるというのがシェイクスピアの狙いらしいと書いてきた。さらに、覚め方に、また覚めたあとの受けとめ方に喜劇と悲劇の違いがあると述べてきた。しかし、リアはどうやら錯覚のうちに死んでいったようだ。とはいっても、フールによる導きを過少に評価することにはなるまい。生まれながらに王という衣を着たりアはたしかにそれが借り衣に過ぎないことを知ったればこそ、捕えられたのちも牢獄をもいとわなかったのである<sup>(26)</sup>。本来借り衣に過ぎない王の名を、そうと知らずに求めたのがマクベスである。「きれいは汚ない、汚ないはきれい」(“Fair is foul, and foul is fair,” I. i. 11) と歌う魔女たちに魅せられたかのようにマクベスはいった——“So foul and fair a day I have not seen.” (I. iii. 38) これがマクベス登場の第一声である。彼は「逆しまの世界」に引きずりこまれたのである。そしてついにその迷妄なることを知ることなしに死んだ男である。バーナムの森が動いてくるまでは敗けることはないという幻想も、また、女から生まれた人間に屈することはないという ‘charmed life’ (V. viii. 12) への盲信も、次々と崩れさったのちも彼はついに覚めることはなかった。いや却ってデスパレートの度を増していくだけである。マクダフとの決闘におけるその死にざまをリアの死の瞬間と較べるがよい。生によせる虚無感、妻の死を知った時のせりふにすでに現れている。

Life's but a walking shadow, a poor player,  
That struts and frets his hour upon the stage,  
And then is heard no more. It is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing. (V. v. 24—)

ここには生きることに對する肯定的なものは何ひとつない。コーデリアの死にリアは嘆き激怒したが、それは生きることへの強い執着の裏がえしであり証しに外ならない。人生を芝居、劇場あるいは物語り、夢と見るのはシェイクスピアに一貫する思想である。それは「地球座」のモットーが “Totus mundus agit histrionem” (All the world plays the actor) であったことからもうかがえる<sup>(27)</sup>。だが、同じく人生を舞台と見るとしても、問題はその舞台で演じ

<sup>(26)</sup> No, no, no, no! Come let's away to prison: / We two alone will sing like birds in th' cage; (V. iii. 8—).

<sup>(27)</sup> 地球座の完成は1599年で最初の上演劇は「お気に召すまま」であった。その中でシェイクズピアが人生を7つの ages に分けた有名なせりふは “All the world's a stage” (II. vii. 139) ではじまる。



られる人生という芝居をどのように観じるかにあろう。それを白痴が語る無意味な物語りとマクベスは見た。リアの 'this great stage of fools' はグロスターに忍耐を説いていったことばであった。違いは明らかだ。

ロマンス劇を論じることが本論の目的ではないが、人生を舞台と見、芝居と観じる悲劇の主人公たちについて語る時、どうしても言及しないではおれないのが *Tempest* のプロスペローであろう。プロスペローは人間は夢と同じ材料からなっているという<sup>(28)</sup>。だが、人生がまったくの夢ならば、生きるということとは一体どういうことなのか。生きることの意味は何なのか。むしろ夢におびえたハムレット——たとえ、それがハムレットが超克しなければならなかった一時期の迷いに過ぎなかったにせよ——にわれわれは共感を覚えるのではないであろうか。それが自殺について瞑想した独白の一句であったにせよ、生に対する倫理的価値感がそこに読みとられるからである。しかしながら、プロスペローが人生を語るとき、そのことばを額面どおりに受け取ってよいものであろうか。ことは字づらだけの問題ではなさそうである。語るその人の心理については、ドラマは多くを語らない。だが「宴は終わった…」、人生は 'insubstantial pageant' だと語るとき、その諦観のことばとは裏腹に当のプロスペローににじみ出る苦悩を見逃がしてはなるまい。

... Sir, I am vex'd ;

Bear with my weakness, my old brain is troubled.

(IV. i. 158—)

心の動揺は覆うべくもない。客人を遠ざけるための口実ではないのである。プロスペローのいわゆる「ゆるし」の精神も結構だが、その奥に図式的なきれいごとの解決だけではすまされない何ものかが潜んでいることを見逃がすわけにはいかない。ことばを手がかりとする平面的分析の彼方にある何ものかこそ、行為の文学である演劇にとって大事なことであろう。しかし今はただ、同じく「夢」を口にする『十二夜』のセバスチャンに注意を喚起して、ハムレットからプロスペローへとつながる展望のよすがとするに止めよう。セバスチャンとオリヴィアの最初の出合い、そしてシーザリオつまり妹ヴァイオラと間違えられたところである——

28 We are such stuff / As dreams are made on ; and our little life / Is rounded with a sleep. (IV. i. 156—).

What relish is in this ? How runs the stream ?

Or I am mad, or else this is a dream.

Let fancy still my sense in Lethe steep ;

If it be thus to dream, still let me sleep !

(IV. i. 59—)

事実セバスチャンは夢見心地のなかでオリヴィアの命ずるがままに婚約という大事をも受け入れるのである。

その心の中はともかくとして、プロスペローは魔法を捨てて現実界に戻っていく。娘の結婚も約束されていることだ。魔法という錯覚を仕掛ける側のプロスペローではあったが、そしてその点で、錯覚の世界に生き、ために悩みつけたレオンティーズとは違っているが、両者に共通する点は、二人とも現実界で和解するという点である。これはロマンス劇の特色である。また、その点において、参加ということを建前とする喜劇と似ているといえよう。しかし、ロマンス劇は喜劇への単なる回帰であろうか。同じく夢に言及しながら、セバスチャン、ハムレット、プロスペローの三者の間に大きな違いがあることは明らかである。

ロマンス劇を喜劇と分けへだてるものは、「時間」である。時間の有無ということである。確かに『十二夜』にも時間はある。しかし、その時間は謎を解明するのに要する時間であり、数式を解いていくのにかかる時間である。謎も数式も答えは時間を越えた次元ですでにあるのである。ヴァイオラが男装してシーザリオと名のろうとも、ヴァイオラがヴァイオラであることは観客には判っていることだ。真の時間とは経験と同義であるといっても過言ではなく、本来、「知る」ということと同じく悲劇的なものである。人はそれを通して変貌を強いられる、それが真の時間というものだ。時間のなかでハムレットもマクベスもリアも変貌する。そうした変貌を喜劇の世界に求めることはできない。喜劇において「性格」が重視されないゆえんである。計算し尽されたプロットが優先し、性格はその枠組みを越えることは許されない、それが喜劇に与えられた約束である。

ロマンス劇は悲劇的局面をはりみながら、時間という要素がおおきく働いて喜劇的終局へと導かれる。そこに働く時間は人間の離別と分裂をいやす時間である。破壊的要素としての時間ではなく、死ののちにくる再生、冬のあとに春を保証する時間である。『ペリクリーズ』『シンペリーン』そして『冬の夜話し』に一貫する時間はこの種の時間である。ただ趣きを異にするのが『テン

ベスト』である。『テンペスト』では十二年という時間がプロスペローの意識のうちに内在する。舞台上では僅か一日の出来事に過ぎないにしても、この内在する時間がプロスペローに重くのしかかっているのである。先に述べた、彼ににじみでる苦しみの秘密は案外ここにあるのかも知れない。『夏の夜の夢』では潜在する対立が妖精たちの魔法によって調和へと帰結すると先に書いた。二組の男女があるべき元の鞘に収まり大公の結婚も近づいた時、ボトムたちの芝居の外題を見て大公はいふ——

Merry and tragical? Tedious and brief?

That is hot ice and wondrous strange snow.

How shall we find the concord of this discord?

(V. i. 58—)

対立の超克は、馬鹿気な市民たちの狂言にも象徴されているのである。ともかく、こうした人間界の反目もこの陽気なドラマでは魔法に操られてハッピー・エンドに終わる。魔法にかけられている時間は、しかし、果たして真の時間といえるだろうか。同じことは『十二夜』にもいえそうだ。なるほど『十二夜』にも「時」に対する言及はある。いずれもヴァイオラのもので、ひとつは一幕二場、男装しあとは時に委ねるといった時、もうひとつは、その結果、オーシーノーに寄せる愛とオリヴィアからの愛という、いわば自業自得のジレンマに落ちこんだ時である——

O time, thou must untangle this, not I!

It is too hard a knot for me t'untie.

(II. ii. 40—)

このジレンマの解決と局面の打開はたしかに時に委ねる外はなかったし、事実、時によってもつれにもつれた糸は解けはした。しかしである。ヴァイオラにこの間どれほどの変貌が起こったであろう。オーシーノーへの愛情は殆んど一目惚れに近く——その点ではオリヴィアのヴァイオラへの愛もそうだ——そこに何の屈折もかけりもない。つまり、時が人間の顔と心に刻みつけずにはおかない印しがないのである<sup>(29)</sup>。deus ex machina 的な偶然によって男の仮面が

29 「冬の夜話し」では、レオンティーズは石像と信じている妻の顔にもしわを見出ししている。ロマンス劇の本質を知る上で手掛りとなるエピソードである。“But yet, Paulina, / Hermione was not so much wrinkled, nothing / So aged as this seems.” (V. iii. 27—).

剃がされたとき、女が女の姿に戻るだけのことである。マクベス夫人のように女が女らしさを取り戻すのに時間がかかるであろうが、外観だけが問題であるヴァイオラの場合、女が女に戻るのに時の力は不要であろう。オーシーノーとオリヴィアに等しくいえることは、いとも簡単に愛の相手を代えるその変り身の早さであり、「時間」と「経験」を通してドラマが強い変貌を彼らに見ることはできないのである。オーシーノーがヴァイオラに呼びかける次のことばでドラマは終わる、そして一同が退場したあとにはただ一人フェステが残る——

Orsino's mistress, and his fancy's queen !

(V. i. 385)

またしても ‘fancy’——開幕冒頭の “So full of shapes is fancy” (I. i. 14) を思い出すがいい。

時が停止したかに見える『十二夜』にも、道化フェステが登場すると「時」という名の風が吹き込む。彼が歌う歌の多くは *carpe diem* を主題とするものであり、そこに道化の知的性格とはまた異なった、人生の哀感をも知るその感性面がうかがえるのである。特にドラマの最後、ひとり舞台に残って歌いはじめるとき、突然「時」の流れが動きはじめるのを覚える。「ヘィやホー、雨と風」と繰り返えられるうちに、子供から老年までの時の経過がわれわれの意識の上にのぼってくる、その最後の連——

A great while ago the world began,

With hey-ho, the wind and the rain ;

But that's all one, our play is done,

And we'll strive to please you every day.

(V. i. 405—)

先行する4連と違ってこの第5連で歌われているのは、単に一人の人間の一生ではなく、人間存在そのものであり、しかもそれが太初の間から、つまり永遠の相と時間のもとで芝居にたとえられているのである。「芝居は終わった」はプロスペローの「宴は終わった」と遙かにつながるものだが、フェステにはプロスペローににじみでる苦渋はない。さりとてまた、“that's all one” にリチャード三世やマクベスにおけるような投げやりな虚無感もない。それはフェステが人を楽しませる道化であり、また彼を含めて役者たちの、それが仕事である

ことと無関係であるはずはないが、それはそれとしてこの歌のメタフィジカルな意義はそうした道化、役者の機能の奥に潜んでいるのである。

フェステは「知る」に加えて人間を「理解」し「共感」し、そうすることによって一つの諦観に到達した人物である。そして楽しませつつ人間観照のそうした姿勢をわれわれに教える道化である。ところで、「知る」ということは本来悲劇的なことだとしばしば述べてきた。しかし実は、悲劇的であるのは、知る過程にあるのだ。なぜなら終局的に知った時、必ずや新たな展望がそこに開けるはずである。人間がのっぴきならぬ局面——そこから抜けだすのが「時間」であり、「経験」であり、すなわち、「知る」ことであるが——から脱出した時、かつては予想もしなかった遠近法によって世界が、そして自己が照らしだされるのである。この遠近法の展望からすれば、近視眼的に、あるいは単眼的に、あるいは即物的にといてもよいが、出来ごと、事物に対して性急な反応を示すことは真の意味での「知る」ことではない。ものにはすべて二面がある、これが道化の認識であるが、今問題にしている「知る」ということは、単に複眼的な、アイロニカルなものの方ではなく、さらに遠近法的な観照の光をそれに当てることである。人間の仮面をひとつひとつ剥ぎとっていく作業、それは知的喜びであり、時に復讐の一形態ですらある。しかし、知性の刃で人間の仮面を剥ぎとり、その愚劣さを切りひらいたとしても、それで人間のすべてを知り尽したことはないのである。すべてを知るとは、人間の愚かさに対する共感と寛容をまっしてはじめて到達する境地である。ロバート・パートンの句をふたび引用すれば、「時にヘラクレイトスとともに泣く」の姿勢である。しかし、それはモラルの刃を鈍らせ、裁きの目を閉ざしてしまうことではない。倫理の裁きを内に巻き込む豊かなおおらかな精神である。モラルの次元に拘わり、その尺度でもって、複雑な現実界、多層な人間の意識を裁こうとするのは小兒的短絡といえよう。現実界は矛盾に満ちている。この矛盾を知性の刃で切り開いて嘲笑の対象とすることは可能である。バートン流にいえばまさに *Anatomy of Melancholy* であり、シェイクスピアの道化たちの知的作業である。また一方、性急にモラルの立場から現実を断ちきることは、トルストイの『リア王』非難の二の舞いにもなりかねない。人間に対する理解とは、人間の愚かさへの理解であり共鳴である。人間が犯す過ちは、時には「論理の矛盾」の域を出ないものである。論理も現実の敵ではない。矛盾だらけでそれでも人間は生きている。矛盾を隠蔽してではなく、矛盾に耐えつつ人間は生きざるをえないという事実もまた、リアルな現実なのである。つまり矛盾を超え

たところで現実には動いて止まないものである。人間と社会の多元性を前にすれば、その矛盾は「たかが論理的矛盾」という表現すら許されようというものである。人間への理解とはそのような表現でしかいいあわせえないものである。キーツの *Negative Capability* は少なくともこうした精神に近いものであろう。

フェステとプロスペロー——喜劇期の最後に位置する道化と、悲劇期を通過したロマンス劇の、それも最後のドラマの主人公と、このいずれが人生への真の理解者か、と問うことにもはやさしたる意義はなさそうである。もし譚観という言葉を二人に当てはめれば、抵抗感に若干の違いはあるが先ずは両者に等しくいえることである。大事なことは、諦めるとは先ず「明らかにする」ことである。フェステやプロスペローを通してシェイクスピアが明らかにした人間の姿は、ロバート・パートンが眺めた人間の姿に外ならなかったはずである。いささか長いがパートンのことばをもって本論を終えよう——

... as *Sarisburiensis* said in his time, *totus mundus histrionem agit*, the whole world plays the fool; we have a new theatre, a new scene, a new Comedy of Errors, a new company of personate actors; *Volupiae sacra*, ... are celebrated all the world over, where all the actors were mad-men and fools, and every hour changed habits, or took that which came next. ... a king now with his crown, robes, sceptre, attendants, by and by drove a loaded ass before him like a carter, &c.<sup>(30)</sup>